

LA ESTÉTICA Y LA INFLUENCIA DEL CINE ALEMÁN EN EL CINE FANTÁSTICO Y DE HORROR MEXICANO DE LOS AÑOS 30

MARÍA DOLORES CABRERA CARREÓN
University of Bremen
doscab@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6768-5823

Recibido: 10-06-2018

Aceptado: 12-03-2019



RESUMEN

Este artículo se enfoca en la descripción y el análisis de la estética de las películas alemanas de los años veinte y su posterior influencia en las primeras películas fantásticas y de horror mexicanas en los años treinta. Con este propósito, me enfoco en la gran influencia que tuvo la película *Das Kabinett des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiene, 1920) en el género de horror y en los temas y las adaptaciones fílmicas que los cineastas alemanes y mexicanos abordaron y desarrollaron posteriormente. Un aspecto esencial de este artículo es el estudio de rasgos expresionistas que fueron integrados tanto en el cine alemán como mexicano entre otras influencias artísticas por medio de la iluminación, el diseño del escenario y el montaje fílmico. Además de la exploración de los elementos estéticos, analizo los elementos que están relacionados con el horror y lo fantástico en cada película como resultado de la influencia literaria y fílmica y cómo la migración de cineastas, técnicos de cine y artistas alemanes a los Estados Unidos fue un aspecto importante que contribuyó de manera específica al establecimiento del cine fantástico y de horror en los Estados Unidos y, después, en México. Esta revisión servirá para comprender cómo las primeras películas fantásticas y de horror mexicanas fueron el resultado de influencias extranjeras, en especial alemanas, pero también de la propia exploración fílmica durante los años treinta, una década antes de la época oro del cine mexicano.

PALABRAS CLAVE: horror, fantástico, cine alemán, cine mexicano, expresionismo.

THE AESTHETICS AND THE INFLUENCE OF GERMAN CINEMA IN THE FANTASTIC CINEMA AND MEXICAN HORROR OF THE 1930's

ABSTRACT

This article focuses on the description and analysis of the aesthetic of German films of the twenties and their subsequent influence in the first Mexican fantastic and horror films of the thirties. To this purpose, I focus on the strong influence of the film *Das Kabinett des Dr. Caligari* by Robert Wiene (1920) on the horror genre and the topics and filmic adaptations that German and Mexican filmmakers subsequently addressed and developed. A special issue of this article is the study of the inclusion of expressionistic features in both German and Mexican film, among other artistic influences, through the use of lighting, set design, and filmic montage. In addition to the exploration of aesthetic elements, I analyze those that are linked to horror and fantasy in each film as a result of literary and filmic influences and how the migration of German filmmakers, film technicians and artists to the United States was an important aspect which specifically contributed to the establishment of horror and fantasy in film in the United States and later in Mexico. This overview will serve to reveal how the first Mexican horror and fantasy films were a result of foreign influences—especially German influences—, but also of Mexico's own filmic exploration in the thirties, a decade before of the Golden age of Mexican cinema.

KEYWORDS: horror, fantasy, German cinema, Mexican cinema, Expressionism.



RASGOS FÍLMICOS DEL CINE FANTÁSTICO Y DE HORROR ALEMÁN DE LOS AÑOS 20

De acuerdo a Carlos Clarens (1967) e Ivan Butler (1967), los antecedentes del cine de horror pueden encontrarse primeramente en el cine fantástico de Georges Méliès quien, como otros cineastas de principios del siglo xx (Segundo de Chomón, los hermanos Lumière, David W. Griffith, entre otros), logró crear universos fantásticos a través de trucos resultantes de la experimentación con los emergentes aparatos cinematográficos y, posteriormente, el cine expresionista alemán de los años veinte. Algunos de esos ejemplos son *El gabinete del doctor Caligari* (1920), de Robert Wiene, y *Von Morgen bis Mitternacht* (*De la mañana a la medianoche*, 1920), de Karl Heinz Martin. Más adelante, en la década de los treinta, diversas circunstancias históricas y económicas favorecieron que Hollywood se convirtiera en el lugar que albergaría a direc-

tores, actores y técnicos cinematográficos. Esta confluencia dio paso al establecimiento de los rasgos esenciales del género de horror en el cine. Estos elementos no solo dominaron por treinta años dentro del cine hollywoodense sino que influenciaron a otros países donde se desarrollaron otras tradiciones cinematográficas de manera paralela.

La identificación de tales elementos hizo precisa la revisión de las primeras películas fantásticas y de horror, así como de las obras literarias que en gran parte influenciaron estos géneros. Siguiendo a Newman (2003: «Prefacio» 10) uno de los principales rasgos del género de horror es lo que en inglés se conoce como «foreignness» y que en español se concibe como lo extraño o lo externo. Por ejemplo, la presencia de un monstruo o un elemento que genera terror y proviene del exterior (una realidad, un mundo o universo ajenos) hacia nosotros o, por el contrario, dicho monstruo o elemento está en otro lugar y nos vemos obligados a ir hacia él. Además de «lo extraño» o «lo externo», hay otros elementos presentes de manera constante dentro del cine de horror que pueden considerarse más o menos universales, tales como el miedo frente a la muerte, la oscuridad o lo desconocido. Aunque hay aspectos específicos que en cada cultura provocan miedo o se convierten en símbolos de protección frente a un monstruo o un elemento terrorífico, los tres rasgos mencionados reaparecen como temáticas constantes en el cine de horror. Estos aspectos que desde el punto de vista antropológico pueden aparecer tanto en la literatura como en el cine encuentran representaciones específicas que se vuelven reiterativas y se convierten en rasgos que contribuyen a identificar el género de horror desde el punto de vista cinematográfico. Para comprender cómo comienza a representarse el horror en el cine es preciso analizar a continuación algunos aspectos de *El gabinete del doctor Caligari*.

LA INFLUENCIA DE *EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI* EN EL CINE FANTÁSTICO Y DE HORROR

Entre 1918 y 1923, al comienzo de la República de Weimar, variados personajes extraños y fantásticos, tales como científicos locos, sonámbulos, vampiros y asesinos con trastornos mentales aparecieron en el cine alemán (Elsaesser, 2002). El cine recuperó elementos de la literatura gótica (Horace Walpole) y del romanticismo (Alfred de Musset, E. T. A. Hoffmann) incluyendo historias fantásticas, leyendas e historias de fantasmas. Una de las principales obras cinematográficas de ese periodo fue *El gabinete del doctor Caligari*,

cuyos temas, personajes y estética se convirtieron en un punto de referencia para una serie de películas fantásticas y de horror. Uno de los rasgos más pre-
valecientes en estas y posteriores películas fue la inclusión de un científico
malvado que creaba y manipulaba a un monstruo para lograr determinados
fines. Esta pareja de personajes apareció en *El gabinete del doctor Caligari*, lo
cual puso de relieve los temas del poder y de «lo extraño» que destruye o
afecta a una comunidad. El doctor Caligari llega a un pueblo con un espectá-
culo que incluye a un sonámbulo llamado Cesare dominado por él. En el pue-
blo comienzan a ocurrir crímenes que, según se descubre, son perpetrados
por el sonámbulo bajo las órdenes de su hipnotizador, el doctor Caligari. En
cuanto comienzan a sucederse las muertes, la gente empieza a horrorizarse. El
doctor ordena a Cesare matar a una chica, pero al verla este se niega y la rapta.
Entonces la gente lo persigue y al escapar, muere. Después se descubre que el
doctor es el director de un hospital psiquiátrico que se ha vuelto loco y por eso
es encerrado en su propio hospital. Al final, sin embargo, la película revela
que todo el relato ha sido una fantasía de otro personaje. De este modo y con
una clara referencia a *Frankenstein* de Mary Shelley, *El gabinete del doctor Cali-
gari* estableció los temas del uso de una forma de poder con fines malévolos y
del monstruo que se rebela contra su creador como patrones temáticos (Butler,
1979) dentro del cine de horror que fue desarrollado en los Estados Unidos
durante los años treinta y en México en los cincuenta y sesenta. Dentro de los
elementos estéticos que la película destacó se encuentra la construcción de
una atmósfera de terror que causa sensaciones de aislamiento y claustrofobia,
ambos elementos del expresionismo alemán revelados a través de la esceno-
grafía y las escenas. En consecuencia, durante la República de Weimar comen-
zaron a producirse películas que explotaron temas de corte fantástico y de
horror y se convirtieron en la referencia más importante con relación al conse-
cuente desarrollo del género de horror.

Sin embargo, las películas fantásticas y de horror alemanas, entre otras
películas de diferentes géneros, también fueron producto de la exploración
técnica de la cinematografía durante la búsqueda por construir una nueva
forma de expresión artística a través del cine y de generar una industria atrac-
tiva para los espectadores (Elsaesser, 2002). En particular, Paul Wegener con-
sideraba al cine como una posibilidad ideal para transferir el universo fantás-
tico creado por E. T. A. Hoffmann (Eisner, 2008: 40). En este sentido, es
importante destacar que la técnica cinematográfica y los trabajos de Méliès y
Segundo de Chomón, entre otros directores, explotaron y desarrollaron la do-
ble exposición, trucos fotográficos y efectos especiales que hicieron posible la

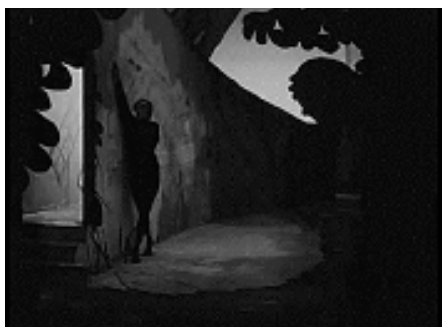
visualización de mundos hipotéticos y fantásticos (Elsaesser, 2002), particularmente aquellos mundos que la literatura gótica y fantástica habían descrito y que finalmente el cine podía hacer «reales» frente a la mirada del espectador. De ahí que de alguna manera, el surgimiento del cine fantástico y de horror estuviera relacionado con la disposición de técnicas cinematográficas al inicio del siglo xx.

A la par de la literatura, el cine fantástico y de horror alemán se alimentó de la pintura (fauvismo, expresionismo, etc.) y de ilustraciones de cuentos de hadas. Desde el inicio, estas películas fueron exportadas y su recepción dependió del contexto cultural. Mientras que en Francia, con una larga tradición de literatura romántica, tales películas eran aceptadas (Elsaesser, 2002), en los Estados Unidos el vínculo con la guerra y la oposición de algunos grupos y de periodistas causaron un abierto rechazo de estas películas como fue el caso de *El gabinete* (Skal, 2008).

David J. Skal (2008: 45) destaca un aspecto importante de *El gabinete* que está presente en la literatura fantástica, así como en el cine de horror: la inclusión de personajes con una apariencia convencional dentro de un mundo extraño y laberíntico que está lleno de ángulos y sombras para dar paso, posteriormente, a la aparición de personajes extraños, tales como el doctor Caligari y el sonámbulo Cesare. Herman Warm, Walter Röhrig y Walter Reimann, tres artistas expresionistas asociados con el grupo *Sturm* de Berlín (Kracauer, 2004: 68), hicieron los diseños expresionistas del escenario, los cuales sirvieron posteriormente como inspiración para películas alemanas y extranjeras de horror. La forma en que la historia fue adaptada para el cine determinó ampliamente el vínculo de *El gabinete* con películas de horror. En el libreto original de Carl Mayer y Hans Janowitz, el doctor Caligari representaba al estado autoritario fuera de control mientras que Cesare a los soldados que habían sido mandados a la guerra a morir en el frente de batalla, pero esta intención política fue eliminada después de la adaptación hecha por Robert Wiene y Erich Pommer, quienes presentaron al doctor Caligari como un enfermo mental que vivía en un asilo y había imaginado toda la extraña historia. La inserción de la historia fantástica en la imaginación de un enfermo mental es una estrategia similar a la empleada en la literatura gótica para dar una explicación racional de los eventos terroríficos.

El horror producido en esta película también estuvo asociado a la representación de Cesare. Este personaje aparecía con un rostro demacrado con una expresión de miedo o sorpresa y un cuerpo flaco cuyos movimientos eran rígidos, mecanizados y desarticulados como el cuerpo de una persona enfer-

ma o herida (Figuras 1 y 2) —un cuerpo similar al de los muertos del campo de batalla o los soldados que regresaban mutilados de la Primera Guerra Mundial (Skal, 2008: 53). La rigidez y los movimientos mecanizados de Cesare se enfatizan a través los elementos que integran la escenografía como las líneas verticales y los ángulos de la pared o la verticalidad de los troncos de los árboles y los ángulos formados por las ramas cuya forma es similar a la de los brazos del sonámbulo. Esta relación entre el cuerpo y el horror se confirma en *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922). En esta película, el vampiro es un cadáver cuyos movimientos son lentos y mecanizados. Solo sus ojos y sus manos son el signo vital que inspira miedo y control sobre sus víctimas en la historia. Por el contrario, sus colmillos enfatizan la relación del vampiro con la naturaleza animal, en este caso, con ratas y lobos —un aspecto que había aparecido previamente en historias orales de vampirismo—.



Figuras 1 y 2. Lenguaje corporal de Cesare en *Das Kabinett des Dr. Caligari*.

ESTABLECIENDO EL GÉNERO FANTÁSTICO Y DE HORROR EN EL CINE: TEMAS Y RASGOS EXPRESIONISTAS

A mediados de los años veinte, directores, actores, técnicos cinematográficos y diversos artistas emigraron a los Estados Unidos. Algunos de los alemanes que contribuyeron a la cinematografía estadounidense, especialmente en la realización de películas de horror y el establecimiento del género, fueron los directores F. W. Murnau, Ernst Lubitsch, Dimitri Buchowetzki, Lothar Mendes, Alexander Korda, Ewald André Dupont, Ludwig Berger, Michael Curtiz y Fritz Lang, así como los actores Emil Jannings, Conrad Veidt, Lya de Putti, Camila Horn y Peter Lorre, entre otros (Clarens, 1967: 54). La presencia y la influencia de todos ellos comenzaron a ser notorias en películas

de los años 30 y, consecuentemente, la influencia del género de horror se extendió pronto a otros países, tales como Inglaterra donde la compañía Gaumont British produjo *The Ghoul* (T. Hayes Hunter, 1933) —la primera película de horror sonora en ese país. En esta película, por ejemplo, la fotografía fue hecha por Gunther Krampf, quien también realizó la fotografía de *Nosferatu*, de Murnau, y de *Die Büchse der Pandora* (*La caja de Pandora*, 1928), de Georg Wilhelm Pabst (Pirie, 2009: 15).

Aún antes del éxodo de actores, cineastas y cinefotógrafos alemanes, la contribución de éstos al género de corte fantástico y de horror ya era importante. Dicha contribución estaba relacionada con la inclusión de personajes, objetos, temas o breves escenas y hechos fantásticos en películas de otros géneros como la aventura, la comedia (*Die Puppe* —*La muñeca*—, Lubitsch, 1919) o el drama histórico (*Madame Dubarry*, de Lubitsch, 1919). Sin embargo, los temas que con frecuencia se abordaron en el cine fueron la venganza, el cometimiento de crímenes (Tybjerg, 1996: 158) y hechos maravillosos vinculados a la medicina o la ciencia de la época. Esto último serviría para la realización de las primeras películas de ciencia ficción. En general, en películas de horror y ciencia ficción se destaca la presencia de una pasión extrema o enfermedad que conduce al protagonista al cometimiento de un crimen. Con el fin de mostrar el modo en que el personaje experimenta dicha pasión se emplean distintas técnicas cinematográficas y diseños de escenarios y utilería para evidenciar alucinaciones, delirios, visiones, etc. Con ayuda de estos recursos se destacó, entonces, lo fantástico o lo sobrenatural en películas de otros géneros. Sin embargo, tales recursos que inicialmente aparecen como elementos aislados para enfatizar emociones o justificar el comportamiento de los personajes en películas de variados géneros, después aparecen reunidos en películas de temas o tramas notoriamente fantásticos o de ciencia ficción y es en ellos donde rinden mayores frutos dentro de la narrativa cinematográfica al iniciar el siglo xx.

Entre los primeros ejemplos de esta conjunción de recursos vinculados con la trama fantástica encontramos *Der Student von Prag* (*El estudiante de Praga*, Stellan Rye, 1913, película cuyo *remake* realizó Henrik Galeen en 1926). En esta y otras películas se incluyó un personaje malvado que funcionaba como mentor y un héroe que solía ser la víctima de la traición del mentor. Además, *Der Student* abordó un tema que se volvió reiterativo en el cine fantástico y de horror alemán: el *doble* de una persona viva (*Doppelgänger*). El argumento y la realización de esta película revelaron un horror sobrenatural relacionado con temas tales como la doble personalidad, la soledad, la locu-

ra, alucinaciones, pérdida de personalidad y muerte —temas que fueron relacionados con el alma romántica y el expresionismo (Buache, 1984: 26)—. En este sentido, diversas películas fantásticas y de horror adoptaron temas que las narraciones de Hoffmann, cuentos de hadas y otras historias fantásticas abordaban con frecuencia (por ejemplo: *Das Haus ohne Tür, La casa sin puerta*, Rye y Ewers, 1914).

Otras películas, en cambio, combinaron elementos fantásticos con mitología y daño psicológico o locura (*Im Schatten des Meeres, En la sombra del mar*, Kurt Sark, 1912; *Der Andere, El otro*, Max Mack, 1913; *Rübezahls Hochzeit, La boda de Rübezahl*, Wegener, 1916) mientras que otras películas abordaron temas principalmente relacionados con la ciencia ficción. Con relación a esto, cabe destacar la serie de seis capítulos titulada *Homunculus* que filmó Otto Rippert en 1916. De esta serie solo la cuarta parte se conserva: *La venganza del Homunculus (Die Rache des Homunculus)*. El argumento trata sobre la creación de un ser artificial que descubre su origen y provoca miedo entre la gente. Por esta razón huye frecuentemente, pero su naturaleza siempre es descubierta adondequiera que va. Este personaje, un prototipo del monstruo de Frankenstein, quiere ser amado, pero cuando no lo logra se siente dividido y se convierte en un tirano vengativo que, al mismo tiempo, incita a la multitud a derrocarlo. Esta trama planteó, como *El estudiante*, el tema de la dualidad y, además, de la creación artificial, ambos aspectos que también aparecieron en *Alraune* (1928), de Henrik Galeen. Con el fin de enfatizar la dualidad del personaje que a lo largo del relato el protagonista intenta esconder, pero se revela constantemente, la película emplea claroscuros. Este rasgo de combinar dualidad, claroscuros y sombras fue precisamente uno de los ejemplos más representativos del expresionismo en el cine (Quaresima, 1996: 164).

Al lado de *Der Student y Homunculus*, otra película significativa que contribuyó al establecimiento del género fantástico y de horror alemán, así como de ciencia ficción fue *Der Golem (El Golem, 1914)* de Wegener y Galeen. El éxito de la película llevó a Wegener a filmarla en al lado de Carl Boese bajo el título *Der Golem: Wie er in die Welt kam (El Golem: cómo llegó al mundo, 1920)*. En esta segunda versión de *El Golem* y en *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) encontramos atmósferas expresionistas logradas a través de la fotografía de Karl Freund. La trama de *El Golem* estaba basada en la leyenda medieval judía de una estatua de arcilla que cobra vida gracias a un rabí. La estatua se convierte en un esclavo creado para proteger y destruir, pero posee un corazón y se enamora de la hija de su amo. *El Golem* se convirtió en la imagen del esclavo-robot que alimentó la imagen cinematográfica del monstruo de Frankens-

tein en los años treinta en los Estados Unidos bajo la dirección James Whale (1931). La mezcla entre lo fantástico y algunos elementos de ciencia ficción de *El Golem* aparecieron también en otra película: *Algol: eine Tragödie der Macht* (*Algol: una tragedia de poder*, Hans Werckmeister, 1920). El argumento era sobre una máquina que tenía la capacidad de proporcionar poder y, al mismo tiempo, provocar desgracias.

Además de los temas relacionados con la tecnología y la ciencia ficción, el cine fantástico y de horror alemán abordó frecuentemente el tema de la muerte. Este fue el caso de *Hilde Warren und der Tod* (*Hilde Warren y la muerte*, Joe May, 1917) en la cual el espectro de la muerte aparece constantemente frente a una mujer para protegerla de un destino trágico del cual ella no puede escapar. A su vez, Fritz Lang filmó *Der müde Tod* (*La muerte cansada*, 1921) cuyo tema provenía parcialmente de la literatura y la tradición oral, específicamente de un cuento homónimo de los hermanos Grimm. En esta película, la muerte toma la vida de un joven. Su novia lo busca y se encuentra con la muerte. Esta le da tres oportunidades a ella para recuperar a su novio si logra salvar la vida de tres personas que estén condenadas a morir en diferentes circunstancias, culturas y lugares. Ella fracasa en su intento por lograr la tarea asignada y le pide a diferentes personas, incluyendo a algunos ancianos que viven en un asilo, que le den su vida para salvar a su novio, pero nadie acepta. El asilo se incendia y ella salva a un bebé. Cuando tiene la opción de intercambiar la vida del bebé por la de su novio se arrepiente y salva al bebé. Ella no puede salvar al novio, pero su amor hace que la muerte tome su vida para llevar su alma con la del novio. La historia y la atmósfera que se construyen en la película pertenecen a lo fantástico y el final es pesimista porque el destino no puede cambiarse. Tal como ocurre en la literatura romántica, la muerte trágica fue un tema recurrente adoptado por cineastas tales como Murnau en *Nosferatu*. En esta película, por ejemplo, Ellen, la víctima del vampiro, no puede escapar de su destino y para salvar la vida de los demás ella permite que el conde Orlok chupe su sangre hasta que el sol aparece y ambos mueren.

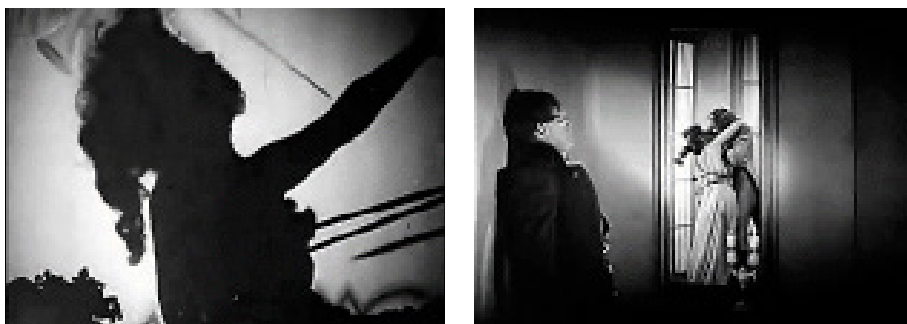
Asimismo, es necesario hacer algunas observaciones con respecto a otras películas fantásticas y de horror, tales como *Schatten — Eine nächtliche Halluzination* (*Sombras — una alucinación nocturna*, Arthur Robison, 1922), cuyos elementos también pueden ser encontrados en películas estadounidenses y mexicanas. En este caso, Robison les proporcionó diferentes funciones a las sombras. Al inicio, la sombra de una mano gigante parece atrapar la sombra de una mujer como si las manos del destino manipularan la vida de los personajes; luego, la sombra de la cabeza de la mujer cubre las siluetas de tres hom-

bres enamorados de ella (Figura 3) como señal de que ella ocupa sus pensamientos y de que se convertirá en el motivo de conflicto en la película. Posteriormente, las sombras de las manos de los hombres enamorados y el resto de los personajes se convierten en la metáfora de los deseos y la lujuria. Sin embargo, el deseo expresado por las sombras de los hombres enamorados revela que algunas emociones humanas solo pueden ser mostradas bajo la forma de sombras y no en una forma real, solo de manera simulada, tal como hace el creador de sombras que visita la casa cuando presenta su teatro de sombras jugando con las sombras de los personajes. En este sentido, las sombras se convierten en el lugar en que la pasión y los deseos mienten y estas emociones solo pueden existir en una forma clandestina o velada.



Figura 3. La sombra de la cabeza de la esposa en *Schatten*.

Además, la dimensión de las sombras destaca porque son más grandes que los personajes, como si las sombras se apoderaran de los personajes, es decir, su voluntad y sus acciones. A su vez, las sombras no solo se convierten en la premonición de o la metáfora de la realidad, sino que también juegan un rol sancionador. Las sombras de los personajes y los objetos predicen e, incluso, visualizan (bajo el truco del creador de sombras en la pantalla) el adulterio que podría cometerse y se muestra dentro de este marco fantástico, es decir, la representación construida por el creador de sombras: las sombras de las espadas que castigan el adulterio de la esposa (Figura 4). Asimismo, los espejos juegan un rol similar al de las sombras porque muestran una realidad distorsionada, esto es, una realidad manipulada o posible (Figura 5) cuando la imagen de los amantes que están besándose es reflejada en el espejo y el esposo los mira, pero tal observación a través del espejo ocurre dentro de la representación mostrada por el creador de sombras, de ahí la escasa credibilidad de la realidad representada.



Figuras 4 y 5. La sombra de las espadas matando a la esposa (izquierda) y el espejo reflejando a los amantes (derecha) en *Schatten*.

Además del uso de las sombras y claroscuros, en varios argumentos cinematográficos fue frecuente el otorgar a una parte del cuerpo mayor protagonismo colocándola como la fuente del conflicto narrativo. En varios casos, las manos, así como su apariencia y movimiento, fueron asociadas con actos criminales y violentos. Así, por ejemplo, en 1924, Robert Wiene filmó *Orlacs Hände* (*Las manos de Orlac*). La historia trata de un pianista que pierde sus manos en un accidente de tren y le son trasplantadas unas manos nuevas en una operación. Sin embargo, las manos trasplantadas pertenecieron a un asesino convicto y empiezan a apoderarse de la mente y la voluntad de Orlac. Por su parte, él piensa que ha empezado a asesinar personas.

De acuerdo a Anjeana Hans (2010: 104), las manos no solo son una referencia al monstruo de Frankenstein, un personaje formado de partes de diferentes cadáveres de criminales, sino también una referencia a los soldados que murieron en el campo de batalla o regresaron mutilados de la Primera Guerra Mundial. El protagonista no solo confronta un problema físico, sino también psicológico, ya que sufre pesadillas, alucinaciones, angustia y rechazo social, lo cual se convierte en la representación o la proyección de la experiencia traumática de la guerra. La pérdida de sus manos también representa para Orlac una forma de castración. Por un lado, al inicio de la película él manda una carta a su esposa en la cual escribe su deseo de tenerla entre sus brazos nuevamente, pero después del accidente ya no tiene sus verdaderas manos y esta extraña situación le impide tocar a su esposa. Por esta razón, tal condición se convierte en una incapacidad o una forma de castración del personaje. Por otro lado, las manos nuevas son extrañas porque se trata de las manos de otro hombre que profanarían a la esposa y al piano si son tocados por ellas. En esencia, esta es una división de la identidad del personaje (Hans, 2010: 108)

porque las manos representan la profesión de Orlac y también son el contacto emocional y físico con su esposa, pero las manos nuevas se apoderan de su mente, su cuerpo y sus acciones —acciones aparentemente criminales, como ocurre con el asesinato de su padre quizás cometido por él y sus manos—.

En *Orlacs Hände* se puede apreciar el uso de un recurso relacionado con el horror y el crimen dado que las manos del protagonista se convierten en una fuente de temor por su capacidad para matar personas (Figura 6). El mismo elemento aparece en *Nosferatu* (Figura 7) y *M: eine Stadt sucht einen Mörder* (*M: una ciudad busca a un asesino*, Fritz Lang, 1931), películas en que las manos anuncian el ataque y la pérdida de control del vampiro o el criminal (Figura 8). De acuerdo a Hans (2010: 110), en estas películas las manos representan «una compulsión interna hacia la violencia». A diferencia de *Nosferatu* y *M*, el horror y el crimen en *Orlacs Hände* se transforman en un thriller psicológico cuando se revela que las manos pertenecen a una persona inocente y que todo ha sido efecto de un estafador y el miedo de Orlac hacia un elemento externo (las manos).



Figura 6. Miedo frente a las manos criminales en *Orlacs Hände*.



Figura 7. Sombra del conde Orlok al acercarse a atacar a Ellen en *Nosferatu*.



Figura 8. Las manos de Hans Beckert cuando confiesa la razón de sus crímenes en *M*.

En este sentido, en las películas alemanas que abordan lo fantástico, el horror y el género policiaco destaca el uso de unas «manos macabras». Es decir, las manos son una fuente de miedo y violencia cuya apariencia corresponde a unas manos delgadas y pálidas con la palma de la mano abierta y los dedos separados como una garra que aparecen detrás de una pared (Figura 9), detrás de una cortina, dentro o saliendo de un ataúd, cerca de un cuello o la cabeza de una víctima potencial (Figura 10) o en una sesión espiritista (Figura 11). Este recurso se repite en *Orlacs Hände*, *Furcht* (*Miedo*, Robert Wiene, 1917), *Schatten*, *Nosferatu*, *M*, *Dr. Mabuse*, *Der Spieler* (*El doctor Mabuse*, *el jugador*, Fritz Lang, 1922) y *The Cat and the Canary* (*El gato y el canario*, 1927), una película dirigida por el cineasta alemán Paul Leni en los Estados Unidos.

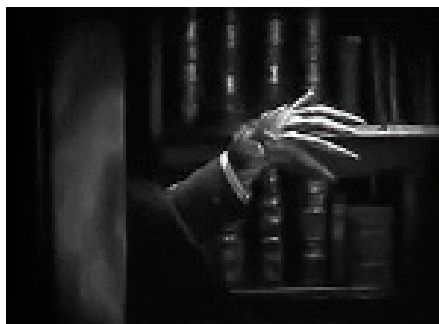


Figura 9. Mano macabra en *The cat and the canary*.

Posteriormente, en 1926, Murnau realizó *Faust* (*Fausto*), una película en que las sombras también representan una amenaza que invade el espacio. Cuando la plaga diezma a la población, la imagen gigante de Mefistófeles aparece



Figura 10. El conde Orlok succionando la sangre del Ellen con su mano sobre la cabeza de ella en *Nosferatu*.



Figura 11. Sesión espiritista en *Dr. Mabuse, der Spieler*.

y su sombra cubre la ciudad. En este caso, se destaca el hecho de que Mefistófeles use una capa que, como el doctor Caligari y el falso vampiro de *London after Midnight* (*Londres después de medianoche*, conocida en España como *La casa del terror*, Tod Browning, 1927), se convierte en una suerte de alas y un rasgo distintivo del personaje. Sin embargo, las sombras no solo representan aspectos negativos o amenazantes, sino también las emociones de los personajes, tal como ocurre en *Alraune* de Henrik Galeen. En esta película, Mandrake, la chica protagonista, descubre que nació de un experimento efectuado por Brankin, quien inseminó a una prostituta con una sustancia extraída de la raíz de mandrágora que creció bajo el cuerpo de un colgado. Mandrake, triste, llora y su pena es reflejada a través de la sombra de su figura proyectada en la pared. Esta sombra es más grande que ella, lo cual representa una metáfora del intenso dolor que ella siente.

La sombra sirve para mostrar la escisión que Mandrake sufre cuando descubre la verdad, pues su cuerpo es mostrado exactamente al lado del refle-

jo de su sombra en la pared como si dos seres estuvieran separados y a partir de este momento la parte más negativa de su personalidad se revela y busca vengarse de Brankin, aun si eso implica su propia infelicidad. El deseo de venganza se revela inmediatamente a través de la sombra de sus manos tratando de estrangular a Brankin —una señal reiterativa de la función malévola de las manos dentro del cine fantástico y de horror alemán (Figura 12).



Figura 12. Manos macabras en *Alraune*.

Un último elemento importante dentro del cine fantástico de horror alemán fue la composición del espacio. *Der müde Tod* ofrece un buen ejemplo de esto. En esta película, Fritz Lang introdujo un rasgo distintivo de la literatura fantástica: la división de fronteras entre el espacio fantástico y el no fantástico. A este respecto el estudio de Vladimir Propp (1985) sobre cuentos rusos revela que en la mayoría de cuentos de hadas hay una marca espacial (una puerta, una cueva, un río, un hoyo, etc.) que divide el mundo «real» del mundo maravilloso o fantástico descrito en el relato. Este mismo rasgo se presenta en muchos ejemplos de la literatura fantástica, así como también en el cine fantástico y de horror. En *Der müde Tod*, el hombre extraño, que en realidad es la muerte, compra un terreno al lado del cementerio y construye un gran muro alrededor de su propiedad sin entrada o salida alguna que —tal como el espectador después descubrirá— es un muro que separa el mundo de los vivos del de los muertos. Este recurso fue usado en la literatura¹ y el cine y, con frecuencia, aparece en películas alemanas de los años veinte.

1 Ana María Morales explica en «Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad» (2003: 15-41) que lo maravilloso es un universo alternativo en el cual hay leyes y causas particulares que son diferentes del mundo real o natural. En este sentido, dentro de la literatura fantástica los personajes son modificados por la transgresión inesperada o buscada de los límites que separan el universo de la cotidianidad del mundo fantástico descrito en el relato.

Asimismo, con relación al espacio en el cine Clemens Ruthner (2006: 38) indica cómo lo desconocido y lo misterioso invade el mundo conocido y tranquilo de los personajes a través de algunas escenas. Así, por ejemplo, en *Nosferatu*, los lugares fotografiados en la película, tales como Wismark, Lübeck, Lauenburg y Rostock, pasan de ser reconocidos o ser lugares conocidos por el espectador a ser lugares extraños donde solo algunas tomas muestran algunos detalles de los lugares o sus objetos en primer plano, tales como ventanas o arcos. Así, la fotografía transforma estos lugares en el espacio donde sucesos terroríficos pueden ocurrir.

Este breve panorama pone en evidencia la influencia de la literatura, la mitología, la pintura, el teatro, la técnica cinematográfica y la contribución de la experimentación de directores alemanes, así como de otros países europeos, en la construcción de los géneros fantástico y de horror. Asimismo, el cine alemán de las primeras dos décadas del siglo xx revela la presencia de elementos representativos del horror: la inclusión de personajes fantásticos con gestos y un lenguaje corporal específicos y el uso de claroscuros y sombras por medio de la iluminación y la composición espacial. A continuación, analizaremos la presencia y adaptación de los rasgos aquí descritos en las primeras películas fantásticas y de terror en México en los años treinta.

EXPERIMENTACIÓN FÍLMICA: LAS PRIMERAS PELÍCULAS FANTÁSTICAS Y DE TERROR MEXICANAS

El inicio de los años treinta coincidió con la llegada del cine sonoro a México y el establecimiento de los elementos que hicieron posible el desarrollo de una industria fílmica nacional. En 1931, Antonio Moreno filmó la versión sonora de *Santa*, una exitosa película que fue promovida como la primera película sonora mexicana. Muchos de los técnicos y actores de esta película habían comenzado o continuado su carrera cinematográfica en los Estados Unidos antes de incorporarse al cine mexicano.

En la década de los treinta, factores políticos contribuyeron al arribo de artistas y técnicos extranjeros que participaron activamente en la modernización de México y fueron una importante influencia cultural, particularmente en la pintura y el cine. Por su parte, Hollywood fue el lugar en que muchos escritores, cinematógrafos, directores, editores, actores y técnicos de diversas nacionalidades se formaron. Cuando la crisis económica de 1929 expulsó a muchos extranjeros de los Estados Unidos, los trabajadores del cine regresa-

ron a sus países de origen o viajaron a otros y contribuyeron a crear las industrias fílmicas de Latinoamérica (Castro y Mckee, 2011; Miquel, 2005; Agustín, 2013). Con relación al cine, la influencia extranjera fue decisiva en el establecimiento y el fortalecimiento de la industria cinematográfica mexicana y, sobre todo, en la construcción de la identidad, el espacio y la cultura mexicanos. También, la colaboración entre cinematógrafos extranjeros y mexicanos sirvió para construir diversas propuestas estéticas dentro del cine mexicano.

Por ejemplo, Fernando de Fuentes y otros directores,² cinematógrafos e iluministas integraron una serie de técnicas dentro del cine mexicano que contribuyeron a la construcción de imágenes y estilos fotográficos en diferentes películas. Una parte de estas influencias provino del cine alemán de las primeras décadas del siglo xx, en especial del expresionismo y de directores como Murnau, Mayer, Lang, Leni, Pabst y Wiene.

Con relación a la experimentación fílmica, Hugo Lara y Eliza Lozano (2011) indican que la principal razón de la tendencia hacia la sobreiluminación artificial durante la primera década del siglo xx fue la baja sensibilidad del celuloide ortocromático, lo cual favoreció la concentración y el flujo de luz. Esto permitió crear sombras de los personajes y los objetos enfatizando o distorsionando los rasgos faciales y produciendo luces desde afuera del campo visualizado por la cámara o dirigiéndolo hacia él. Estas técnicas estuvieron presentes en diferentes películas mexicanas de los años treinta, especialmente películas fantásticas. Estos aspectos estrechamente relacionados con la creación de atmósferas expresionistas del cine alemán fueron los que mayormente influenciaron el horror y el misterio en el cine. A su vez, esta influencia técnica ofreció la posibilidad de crear una variedad de personajes y temas combinados con aspectos de la cultura mexicana con relación a universos y relatos fantásticos o maravillosos.

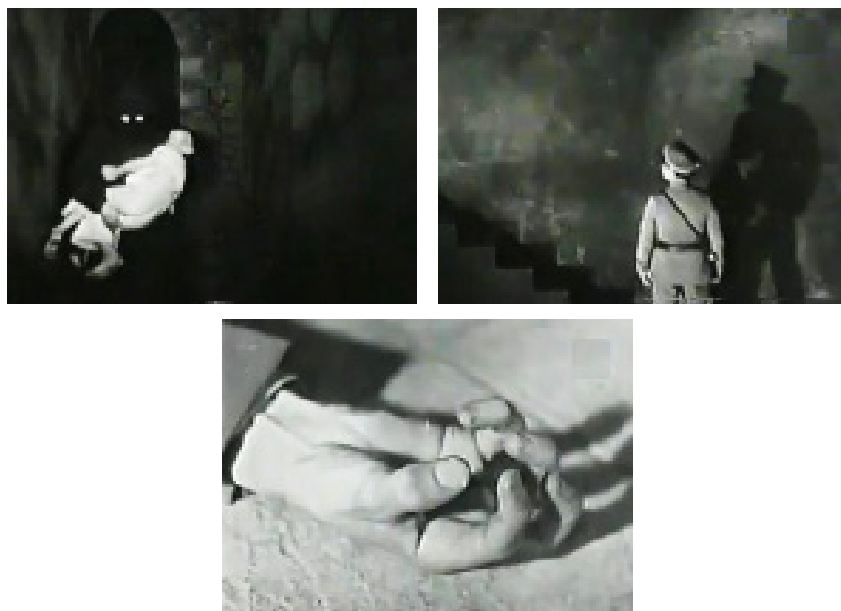
El primer ejemplo de tales combinaciones fue *La llorona* (1933), del cineasta cubano Ramón Peón, quien desarrolló su carrera en México. Después de que la crisis económica de los Estados Unidos fuera superada, esta película se volvió muy atractiva para la audiencia hispanica en ese país cuando la migración de trabajadores agrícolas mexicanos aumentó y estos demandaban material de entretenimiento. Esto provocó la circulación de copias pirata de *La lloro-*

2 La influencia de varios directores extranjeros en directores mexicanos después de la Segunda Guerra Mundial fue evidente en las adaptaciones mexicanas de las películas hollywoodenses que se hicieron frecuentemente. Por ejemplo, Chano Urueta se inspiró en la película *Des Satanas nackte Sklavin* (*La esclava desnuda de Satanás*), película conocida por su título en inglés: *The Head* (*La cabeza*, 1959) del director ruso emigrado a Alemania, Victor Trivas, para hacer *Blue Demon contra los Cerebros Infernales* (1966). Asimismo, Urueta fue influenciado por algunos elementos de otras películas de clasificación B, tales como *Donovan's Brain* (*El cerebro de Donovan*, 1953), de Felix E. Feist, y *The Brain that Wouldn't Die* (*El cerebro que no moriría*, 1963), de Joseph Green (Schmelz, 2006: 110).

na, entre otras películas, en el mercado negro (Castro y Mckee, 2011: 267). Asimismo, esta película fue proyectada con considerable éxito en Cuba y más tarde en España, Perú y Argentina gracias a la gestión de su director Ramón Peón (Castro y Mackee, 2011). Varias escenas de *La llorona* muestran la influencia del cine estadounidense y europeo para crear atmósferas fantásticas, como por ejemplo el uso de doble exposición (Figura 13), claroscuros, sombras y manos macabras (Figuras 14 a 16) —rasgos expresionistas que fueron usados en películas alemanas, tal como se describe en la primera sección de este artículo.



Figura 13. Doble exposición para crear la imagen de un fantasma en *La llorona*.



Figuras 14-16. Claroscuro, sombra y mano macabra en *La llorona*.

La influencia del expresionismo alemán fue más evidente en otras películas de horror, como por ejemplo *El fantasma del convento* (1934), de Fernando de Fuentes. Ross Fisher, uno de los principales cinefotógrafos que entrenó a la mayoría de los camarógrafos mexicanos de los años treinta, trabajó en esta película. Él, Jack Draper, Álex Phillips y Agustín Jiménez fueron responsables de la fotografía de las primeras películas de horror.

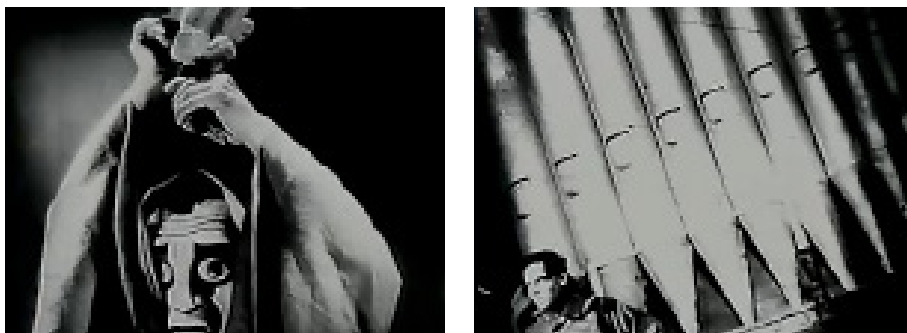
El fantasma del convento trata acerca de dos hombres que compiten por una mujer, la novia de uno de ellos, y se enfrentan con fuerzas sobrenaturales que impiden el potencial adulterio. Los personajes permanecen por una noche en el monasterio habitado por monjes fantasma cuya apariencia sobrenatural es enfatizada por sombras de elementos macabros, claroscuros (Figura 17) y gestos dramáticos (Figura 18). Por su parte, Álex Phillips también usó algunos rasgos expresionistas para la realización de *El baúl macabro* (Miguel Zacarías, 1936), otra película poco conocida que combina el personaje de un doctor que desea revivir a su esposa con rasgos del clásico doctor Frankenstein. En comparación con el cine de horror mexicano que muy pronto se basaría en figuras de la literatura gótica europea, estas películas recuperaron las leyendas de horror sobrenatural del imaginario mexicano e integraron frecuentemente a un fantasma o una aparición.



Figuras 17 y 18. Claroscuro e iluminación contrastante para crear una gestualidad dramática en *El fantasma del convento*.

Asimismo, Juan Bustillo Oro empleó técnicas del cine alemán para crear atmósferas expresionistas por medio de la iluminación y el montaje (Figuras 19 y 20), así como el escenario (Figura 21) en *Dos monjes* (1934) con la ayuda del fotógrafo Agustín Jiménez, quien también trabajó tres meses con Eisenstein para el rodaje del capítulo «Maguey» de *¡Que viva México!* (1933, 1979) con el fin de registrar su realización. A diferencia de otros cineastas, Bustillo Oro hizo

explícita la influencia del expresionismo alemán cuando hizo referencia a la película *Das Kabinett des Dr. Caligari* en un cuento suyo titulado «La broma de los relojes», en el cual el personaje principal tiene una cita con una mujer extranjera que está a punto de regresar a su país, pero olvida la cita porque se queda absorto viendo *Das Kabinett* y no llega a la cita (Miquel, 2005: 87-88). En realidad, Bustillo Oro se sorprendió cuando André Breton y otros intelectuales y artistas franceses consideraron su película como un trabajo surrealista (*Vida cinematográfica*, obra citada en *De los Reyes*, 2012: 45).



Figuras 19 y 20. Rasgos expresionistas a través de claroscuros, gestualidad dramática de las máscaras y ángulos de cámara oblicuos en *Dos monjes*.



Figura 21. Espacio aislado y geometrismo en el diseño del escenario de *Dos monjes*.

La búsqueda deliberada de Bustillo Oro por integrar efectos expresionistas continuó con *El misterio del rostro pálido* (1935), una película que enfatiza el uso de una «iluminación expresiva de acentos resplandecientes y el uso de lentes para deformar la imagen» (Lara y Lozano, 2011: 31). Esta película trata de un doctor que realiza experimentos con personas para encontrar la cura de una enferme-

dad, pero un día convierte a un hombre en un muerto viviente. Con el fin de destacar la naturaleza oscura y misteriosa de este y otros personajes, así como los elementos macabros, la película pone énfasis en «los aspectos luminosos y blancos de los escenarios y vestuarios Art Decó», así como en la iluminación contrastante (Figura 22). Por ejemplo, a lo largo de la película la cámara enfoca varios cráneos que son resaltados por claroscuros. Estos elementos macabros fueron un rasgo frecuente en las películas de horror mexicanas (Dávalos, 1999: 27).



Figura 22. Elemento macabro en *El misterio del rostro pálido*.

Todas estas características contribuyeron a construir una atmósfera de terror con una fuerte influencia expresionista (Figura 23), lo cual se reflejó en dibujos incluidos en las películas, la escenografía, la utilería y el manejo de la iluminación. Dentro del cine mexicano, el expresionismo también influenciaría el drama, tal como fue el caso de *La mujer del puerto* (1933) del cineasta ruso Arcady Boytler, quien conoció a Eisenstein en México y había participado antes en algunos cortometrajes en Berlín y algunas películas en Hollywood.

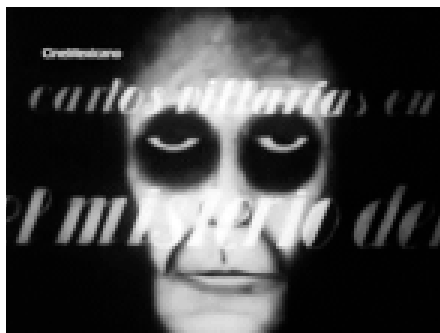


Figura 23. Dibujo expresionista en *El misterio del rostro pálido*.

Además de *El misterio del rostro pálido*, *El baúl macabro* resulta un caso destacable por ser una de las primeras películas que combina horror y ciencia ficción, tal como ocurre en obras literarias tales como *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818) o *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (Robert L. Stevenson, 1886). Ambas obras estuvieron basadas en la idea de cruzar los límites éticos que separan la vida de la muerte a través de experimentos científicos. Por su parte, en la composición escenográfica de las películas, ambas obras construyen una estética similar a través del uso de claroscuros, *close-up*, espacios amplios que a pesar de estar habitados lucen abandonados y semivacíos. En el argumento y la adaptación de *El baúl macabro* participó Alejandro Galindo, quien, después, se convirtió en director de cine e hizo algunas películas policíacas y de horror. La idea de la película provenía de una noticia acerca de un incidente titulado «El crimen del baúl» que apareció en el periódico *Jueves de Excelsior* el 26 de julio de 1934. Las noticias reportaron la existencia en Londres de un asesino misterioso que apuñalaba a sus víctimas y luego las empacaba en bolsas que, posteriormente, mandaba a diferentes puntos de la ciudad. A partir de este crimen, *El baúl macabro* (un título que más que a la película hacía referencia a las noticias que habían afectado profundamente a los lectores) (Agrasánchez, 2000: 39-41) narraba la historia de un doctor que secuestraba mujeres del hospital para realizar experimentos en su laboratorio con el fin de salvar a su esposa de una enfermedad terminal. Los continuos errores en sus experimentos y el descubrimiento de los cuerpos descuartizados alertan a la policía y la película resulta ser entonces una mezcla de horror y persecución policíaca.

Posteriormente, Galindo realizó varias películas de diversos géneros, pero en la mayoría de ellas dominaron el suspense y el crimen, como ocurrió en *El muerto murió* (1937) y *El monje loco* (1940). En esta última película, Galindo combinó nuevamente crimen y horror introduciendo al personaje del mismo nombre de la emisión de radio: un monje que narraba crímenes y eventos macabros. Este personaje inspiró esta película, un cómic en los años sesenta —el periodo del *boom* del horror y las luchas en el cine— y una emisión televisiva en los noventa. El personaje del monje en la emisión de radio, así como en la película, fue estelarizado por Salvador Carrasco y el libreto fue escrito por el guionista radiofónico Carlos Riveroll del Prado. No se preservó ninguna copia, pero la información de los archivos revela que la película estaba compuesta de seis partes: «La herencia negra», «El horrible caso de las manos cortadas», «La gárgola humana», «El cristo justiciero», «Un pacto con el demonio» y «La reencarnación de Vilma Voldoni». En ambos casos, la emisión

de radio y la película, el monje causa la muerte de una mujer durante la época colonial (1563) y por esta razón permanece condenado a ser testigo de los pecados y maldiciones que después él mismo ha de narrar.

Aun cuando las primeras películas fantásticas y de horror mexicanas no son numerosas, la experimentación con la técnica cinematográfica, la influencia y adaptación de historias y recursos visuales, así como la experiencia adquirida por cineastas y cinefotógrafos durante la década de los treinta fueron elementos que contribuyeron a conformar los géneros fantástico y de horror y servirían de referencia para el *boom* de estos géneros en los años 50 y 60 en México. Entre los cineastas que hicieron su carrera cinematográfica en el primer periodo del cine sonoro mexicano y adquirieron experiencia en Hollywood encontramos a Raphael J. Sevilla, Miguel Zacarías y Chano Urueta. Urueta exploró dos géneros en particular: el cine negro y de horror y, a su vez, fue uno de los principales realizadores de películas de horror en décadas posteriores.

En general, dentro del cine de horror y misterio hubo una mayor o menor presencia de comedia, lo cual se convirtió en un rasgo característico del cine mexicano. En las siguientes décadas, las películas mexicanas se caracterizan, entonces, por su naturaleza híbrida: una mezcla de comedia, drama y misterio con elementos expresionistas, surrealistas y fantásticos.

En general, las producciones fílmicas de los años treinta tuvieron cierta libertad experimental y, en algunos casos, obtuvieron bastante éxito porque el cine todavía era percibido como un medio de entretenimiento nuevo e interesante y fue la primera vez que las películas fueron hechas con actores y escenarios mexicanos en lugar de actores estadounidenses o de otras nacionalidades en películas hollywoodenses que normalmente construían una imagen estereotipada y muchas veces denigrante de lo latino y, por ende, de lo mexicano. Tales aspectos favorecieron, parcialmente, la realización de películas que exaltaron rasgos nacionalistas y promovieron imágenes de identidad. En efecto, éste fue el principal rasgo de la fase más importante y productiva de la cinematografía mexicana conocida como «La edad de oro» cuyo declive contribuyó, sin embargo, al boom del género fantástico y de horror al final de los años cincuenta al recuperar elementos del expresionismo, el surrealismo y el cine alemán y estadounidense de los años veinte y treinta, respectivamente.

BIBLIOGRAFÍA

- AGRASÁNCHEZ, Rogelio Jr. (2000): *Miguel Zacarías: creador de estrellas*, Archivo Fílmico Agrasánchez, Universidad de Guadalajara.
- AGUSTÍN, José (2013): *Tragicomedia mexicana 1: la vida en México de 1940 a 1970*, Debolsillo.
- BUACHE, Freddy (1984): *Le cinema allemande 1918-1933*, 5 Continents, Hatier.
- BUTLER, Ivan (1967): *The Horror Film*, A. Zwemmer, A. S. Barnes & Co, London, New York.
- (1979): *Horror in the Cinema*, Barnes & Company.
- CASTRO RICALDE, Maricruz, y Robert McKEE (2011): *El cine mexicano «se impone». Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, UNAM, México.
- CLARENS, Carlos (1967): *An Illustrated history of the Horror Films*, G. P. Putnam's Sons, New York.
- DÁVALOS OROZCO, Federico (1999): «The Birth of the Film Industry and the Emergence of Sound», en Joanne Hershfield and David R. Maciel (eds.), *Mexico's Cinema. A Century of Film and Filmmakers*, Scholarly Resources, pp. 17-32.
- DE LOS REYES, Aurelio (2012): «El surrealismo en el cine», en Volker Rivinius (ed.), *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*, INBA, IMCINE, pp. 33-46.
- EISNER, Lotte H. (2008): *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, University of California Press.
- ELSAESSER, Thomas (2002): *Cine fantástico y de terror alemán / Alemaniako fantasiazko eta beldurrezko cinema* (Programa de mano), Cinemateca, Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- HANS, Anjeana (2010): «“These Hands are not my Hands”: War Trauma and Masculinity in Crisis in Robert Wiene's *Orlacs Hände* (1924)», en Christian Rogowski (ed.), *The Many Faces of Weimar Republic. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, Camden House, pp. 102-115.
- KRACAUER, Siegfried (2004): *From Caligari to Hitler. A Psychological of the German Film*, Princeton University Press.
- LARA CHÁVEZ, Hugo, y Elisa LOZANO (2011): *Luces, cámara, acción. Cinefotógrafos del cine mexicano 1931-2011*, IMCINE, Cineteca Nacional, Festival International du Film d'Amiens, México.
- MIQUEL, Ángel (2005): *Disolvoencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, FCE, México.
- MORALES, Ana María (2003): «Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad», en Ana María Morales, José Miguel Sardiñas, and Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*, BUAP, México, pp. 15-41.
- NEWMAN, Kim (2003): «Preface», en Steven Jay Schneider, *Fear without Frontiers. Horror Cinema Across the Globe*, FAB Press, Godalming, England, pp. 7-10.
- PIRIE, David (2009): *A New Heritage of Horror. The English Gothic Cinema*, I. B. Tauris & Co.
- PROPP, Vladimir (1985): *Morfología del cuento*, Akal.
- QUARESIMA, Leonardo (1996): «HOMUNCULUS: A Project for the Modern Cinema», en Thomas Elsaesser (ed.), *A Second Life. German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 160-167.

- RUTHNER, Clemens (2006): «Vampirische Schattenspiele. Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu — Eine Symphonie des Grauens* (1922)», en Stefan Keppler and Michael Will (eds.), *Der Vampirfilm. Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen*, Königshausen & Neumann, pp. 29-54.
- SCHMELZ, Itala (2006): *El futuro más acá. Cine mexicano de ciencia ficción / Mexican science fiction film*, UNAM, Conaculta, México.
- SKAL, David J. (2008): *Monster Show. Una historia cultural del horror*, Valdemar, Madrid.
- TYBJERG, Casper (1996): «The Faces of Stellan Rye», en Thomas Elsaesser (ed.), *A Second Life. German Cinema's First Decades*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp. 151-159.

FILMOGRAFÍA

- BOYTLER, Arcady (dir.) (1933): *La mujer del puerto*, Eurindia Films, México.
- BROWNING, Tod (dir.) (1927): *London After Midnight*, Metro Goldwyn Mayer, USA.
- BUSTILLO ORO, Juan (dir.) (1935): *El misterio del rostro pálido*, Producciones Alcayde, México.
- (dir.) (1934): *Dos monjes*, Proa Films, México.
- DE FUENTES, Fernando (dir.) (1934): *El fantasma del convento*, Producciones FESA, México.
- EISENSTEIN, Serguei (dir.) (1933): *¡Que viva México!*, The Mexican Film Trust, USA.
- (dir.) (1979): *¡Que viva México!*, Mosfilm, Soviet Union.
- FEIST, Felix E. (dir.) (1953): *Donovan's Brain*, Dowling Productions, USA.
- GALEEN, Henrik (dir.) (1926): *Das Student von Prag*, Sokal Film, Germany.
- (dir.) (1928): *Alraune*, Ama-Film, Germany.
- GALINDO, Alejandro (dir.) (1937): *El muerto murió*, Iracheta y Elvira, México.
- (dir.) (1940): *El monje loco* (Capítulos: «La herencia negra», «El horrible caso de las manos cortadas», «La gárgola humana», «El Cristo justiciero», «Un pacto con el demonio», «La reencarnación de Vilma Voldoni»), Martínez y Méndez, México.
- GREEN, Joseph (dir.) (1963): *The Brain that Wouldn't Die*, Rex Carlton Productions, USA.
- HAYES HUNTER, Thomas (dir.) (1933): *The Ghoul*, Gaumont British, England.
- LANG, Fritz (dir.) (1921): *Der müde Tod*, Decla-Bioscop, Germany.
- (dir.) (1922): *Dr. Mabuse, the Gambler*, Uco-Film, Germany.
- (dir.) (1926): *Metropolis*, UFA, Germany.
- (dir.) (1931): *M: eine Stadt sucht einen Mörder*, Nero-Film, Germany.
- LENI, Paul (dir.) (1927): *The Cat and the Canary*, Universal Pictures, USA.
- LUBITSCH, Ernst (dir.) (1919): *Madame Dubarry*, Projektions-AG Union, Germany.
- (dir.) (1919): *Die Puppe*, Projektions-AG Union, Germany.
- MACK, Max (dir.) (1913): *Der Andere*, Vitascope, Germany.
- MARTIN, Karl-Heinz (dir.) (1920): *Von Morgen bis Mitternacht*, Ilag-Film, Germany.
- MAY, Joe (dir.) (1917): *Hilde Warren und der Tod*, May-Film, Germany.
- MORENO, Antonio (dir.) (1931): *Santa*, Compañía Nacional Productora de Películas, México.
- MURNAU, F. W. (dir.) (1922): *Nosferatu: eine Symphonie des Grauens*, Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film GmbH, Germany.

- (dir.) (1926): *Faust*, UFA, Germany.
- PABST, George Wilhelm (dir.) (1928): *Die Büchse der Pandora*, Nero-Film AG, Germany.
- PEÓN, Ramón (dir.) (1933): *La llorona*, Eco Films, México.
- RIPPERT, Otto (dir.) (1916): *Die Rache des Homunculus*, Bioscop, Germany.
- ROBISON, Arthur (dir.) (1922): *Schatten — Eine nächtliche Halluzination*, Pan-Film, Germany.
- RYE, Stellan y Hanns Heinz EWERS (dir.) (1913): *Das Student von Prag*, Bioscop, Germany.
- (dir.) (1914): *Das Haus ohne Tür*, Bioscop, Germany.
- STARK, Kurt (dir.) (1912): *Im Schatten des Meeres*, Messter, Germany.
- TRIVAS, Victor (dir.) (1959): *Des Satans nackte Sklavin*, Rapid Film, West Germany.
- URUETA, Chano (dir.) (1966): *Blue Demon contra los cerebros infernales*, Cinematográfica RA, Estudios América, México.
- WEGENER, Paul y Rochus GLIESE (dir.) (1916): *Rübezahl's Hochzeit*, Wegener-Film, Germany.
- WEGENER, Paul y Henrik GALEEN (dir.) (1914): *Der Golem*, Bioscop, Germany.
- WEGENER, Paul y Carl BOESE (dir.) (1920): *Der Golem: Wie er in die Welt kam*, Projektions AG Union, Germany.
- WERCKMEISTER, Hans (dir.) (1920): *Algol: eine Tragödie der Macht*, Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, Germany.
- WHALE, James (dir.) (1931): *Frankenstein*, Universal Pictures, USA.
- WIENE, Robert (dir.) (1917): *Furcht*, Messter, Germany.
- (dir.) (1919): *Das Kabinett des Dr. Caligari*, Decla, Germany.
- (dir.) (1924): *Orlacs Hände*, Berolina Film, Germany.
- ZACARÍAS, Miguel (dir.) (1936): *El baúl macabro*, Producciones Pezet, México.